

## ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В ДАНИИ

Обзор Э. Андерсен (Дания)

В декабре 1921 г. директор частного копенгагенского театра “Дагмар” Торкильд Розе впервые увидел чеховские спектакли на гастролях Художественного театра в Берлине. Игра актеров и пьесы Чехова произвели на него неотразимое впечатление. Вернувшись домой, он сразу же задумался целью пригласить русскую труппу в Копенгаген. Благодаря его инициативе, искренней и широкой поддержке датских театральных деятелей во всех центральных газетах была развернута широкая кампания в поддержку предстоящих гастролей. Страницы газет были полны хвалебными статьями, посвященными Станиславскому и Художественному театру, проводились параллели между русской духовной жизнью и датской. Как известно, в январе 1922 года русская труппа, в составе которой были такие выдающиеся актеры Художественного театра, как Качалов, Книппер-Чехова, Германова, приехали на гастроли в Копенгаген. В их программе были “Дядя Ваня”, “Три сестры”, “Вишневый сад” Чехова, “На дне” Горького, “Братья Карамазовы” Достоевского и “Гамлет” Шекспира. Несмотря на то, что пьесы игрались на русском языке, успех был необычайный. Датская публика и режиссеры открыли для себя нового писателя Чехова<sup>1</sup>.

Вдохновленный успехом гастролей, Торкильд Розе решает сам приступить к постановке Чехова на датской сцене. Идея эта была не нова. Еще крупнейший датский режиссер конца XIX — начала XX века Виллиам Блох мечтал о постановке пьес Чехова на сцене Королевского театра, но идею эту так и не осуществил<sup>2</sup>. В 1912 году, 24 апреля, состоялось единственное представление “Чайки” на сцене известного копенгагенского театра “Дагмар”. Инициатором постановки был театральный журнал “Маскен”, в котором накануне спектакля печатались статьи писателя Свена Ланге о “Чайке” и режиссера Нормана о Художественном театре<sup>3</sup>. Спектакль не имел успеха. Отмечалась слабая игра актеров, отсутствие ансамбля, недостаточная работа режиссера. Роль Аркадиной исполняла крупная датская актриса Бодиль Ипсен, получившая положительную оценку критики. Больше Чехов в Дании не ставился вплоть до 1926 года.

Настоящая оригинальная датская постановка Чехова состоялась 9 сентября 1926 года: на сцене Королевского театра была поставлена пьеса “Дядя Ваня” (режиссер Торкильд Розе, перевод Айнара Томассена). Постановка вызвала многочисленные отклики критики. В памяти многих сохранились воспоминания о гастролях Художественного театра, и появление спектакля было встречено весьма доброжелательно.

“На этом спектакле чувствовалось опять — после долгого, долгого времени — что находишься в святилище искусства; перед глазами разыгрывается

тонкая душевная драма, изображенная великим писателем и переданная наиболее вдумчивым и чувствительным образом, и актеры стремились до конца забыть себя во имя произведения...», — писал критик В.Саксторф<sup>4</sup>. Столь же восторженно отнесся к спектаклю рецензент газеты «Социал-демократ»: «Постановка новинки сезона — пьесы Чехова «Дядя Ваня» превзошла все ожидания и стала большой творческой победой — это самое значительное из репертуара театра в течение многих лет...»<sup>5</sup>

И все же, несмотря на отдельные восторженные отзывы, большая часть критики отнеслась к спектаклю довольно сдержанно. Все единодушно хвалили режиссера за попытку ввести Чехова на датскую сцену, но при этом сама пьеса вызывала у них некоторое недоумение. Часть критиков старалась воздерживаться от анализа пьесы и лишь подробно пересказывала ее содержание, в то время как другая часть рассматривала ее исключительно как принадлежащую натуралистическому театру.

««Дядя Ваня», как и другие сценические работы Чехова, следует рассматривать скорее как удачный эксперимент, чем как собственно обновление драматургии. Он не дает абсолютно ничего нового, так как натурализм пришел на сцену задолго до Чехова... Пьеса сера, скучна и безнадежна, как и любое другое натуралистическое произведение...» — писал рецензент В.Ц-г в «Политикен». И далее: «...это длинный спектакль, временами тяжелый, это скорее роман в лицах, чем драматический конфликт, достигший напряжения и разрешающийся»<sup>6</sup>.

В том же духе писал рецензент другой крупной датской газеты «Берлингске тиденде» Хр.Г. о персонажах чеховской пьесы: «Они или зевают, или жалуются или плачут... Немного длинно, а в конце это становится утомительным»<sup>7</sup>.

Критика отмечала прекрасную работу режиссера и актеров, но задавалась при этом вопросом: а нужно ли было вообще браться за Чехова? «Произведение большого художника, но не чуждо ли это нам, действительно ли это имеет к нам какое-то отношение?» — спрашивает Хр.Г. А В.Ц-г вторит ему: ««Дядя Ваня» — тяжелый спектакль, который, пожалуй, не сможет завоевать успех у постоянного круга зрителей, требующих рыцарских пьес.

Драматически пьеса построена способом, опасным для любого другого, — и не такого гения, как Чехов. При всех способностях и таланте автора работа производит все-таки впечатление чужеродное, так как это душа чужого народа, а не наша собственная открывается перед нами на мгновенье». И, наконец, — откровенно ироническая статья: «Странные роли были в этой пьесе. Там был, например, профессор, которого играл Найендам. Весь первый акт ушел на то, чтобы рассказать о том, какой он скучный и неинтересный, и три последующие на то, чтобы доказать это... Это была типично русская пьеса. Как известно, все русские пьесы, даже самого легкого жанра, отличаются тем, что все персонажи в них пребывают в постоянном огорчении. Вчера были минуты, когда восемь персонажей на сцене были одновременно огорчены, и при этом у половины из них были бороды. Нет ничего, что произвело бы больший эффект, чем четыре русских бороды, дрожащих при этом от нервного потрясения»<sup>8</sup>.

Итак, Чехов был воспринят как русский писатель-натуралист прошлого века, безусловно талантливый, безусловно поэтичный, но датскому зрителю малоинтересный. Спектакль шел 17 раз<sup>9</sup>.

Тем не менее Торкильд Розе решается предпринять еще одну попытку ввести Чехова в репертуар датского театра. Два года спустя, в 1928 году, он возвращается к Чехову и работает над постановкой «Трех сестер». В ряде ин-

тервью перед премьерой режиссер говорил о том незабываемом впечатлении, которое произвели гастролы русской труппы: “Гастролы русских несколько лет тому назад в Копенгагене указали новый путь нашему восприятию искусства... То, что я увидел, убедило меня, что многое новое в искусстве придет к нам из России”. О своей работе над Чеховым он сказал: «... но ее <пьесу> трудно играть, потому что она не типично русская. Чехов — западноевропейский писатель, он не так связан со своей страной, как другие русские писатели... Конфликт у Чехова необычен. Там есть, конечно, действие, диспозиция, но “Три сестры” — это, скорее, кусок жизни, чем театральная пьеса в обычном понимании, с драматическим напряжением и разрядкой». Но при этом режиссер не пытается найти новое решение пьесы: “...Мы пытались как можно ближе воссоздать ее <пьесы> первую постановку в Москве. Настолько точно, насколько это было возможно, мы следовали традиции... я вел переписку с Чеховой<sup>1\*</sup> о постановке”<sup>10</sup>.

10 января 1928 года состоялась премьера пьесы “Три сестры” на сцене Королевского театра. Режиссер — Торкильд Розе, перевод Айнара Томассена.

На этот раз критика отнеслась к спектаклю намного резче. Если после первой попытки режиссера был только задан вопрос о том, представляет ли Чехов интерес для датского зрителя, то на сей раз сразу же дан был отрицательный ответ. Причем неуспех спектакля объяснялся не столько непониманием пьесы режиссером, сколько сугубо русским характером самой пьесы, который могут понять и передать только русские.

«Это было роковой ошибкой со стороны Королевского театра сыграть “Три сестры” Чехова по-датски, а не по-русски... Если бы пьеса была сыграна на непонятном языке — как во время гастролей русских в театре “Дагмар” — тогда можно было бы сидеть и наслаждаться, как наслаждаешься звуком далекой и чуждой музыки... но вот пьеса предстала перед нами в трезвом и деловом датском варианте — и провалилась», — писал рецензент в газете “Б.Т.”<sup>11</sup>.

Но были и другие мнения. “Жаль, что приходится напоминать о гастролях русских. Именно потому, что слова были непонятны, удалось избежать калейдоскопа утомляющих подробностей, и тем чище проступала линия игры и ритм в живых картинах и музыка в разговорах, с меняющимся темпом и силой тона, паузами и мелодией языка, в которых слышна была смена настроений. Но здесь — несмотря на тщательную и тонко понятую режиссуру, что надо особо подчеркнуть — все не могло не идти намного тяжелее и со скрипом; человеческий материал — манеры, речь — не обладают той мягкостью и скользкой прелестью, наше общение друг с другом — той фамильярной доверчивостью, которые так подходили к игре русских; мы не можем так быстро переходить от смеха к плачу или ударяться с ходу в философствования и мечтания, как эти чувствительные и фантазирующие натуры. Но Розе тем не менее заслужил благодарность!” — писала другая крупная датская газета “Дагенс нюхедер”<sup>12</sup>.

Интересна рецензия писателя Свена Ланге в “Политикен”. В 1912 году именно в его обработке появилась “Чайка” на сцене театра “Дагмар”, и он в принципе был настроен очень положительно по отношению к Чехову. Он писал: “Пьесы, как эта, не обладают в действительности ничем, что могло бы привлечь театральную публику: там мало действия, равно как и сильных чувств или значительных людей; они не волнуют сердце и так же мало пита-

<sup>1\*</sup> Имеется в виду О.Л.Книппер-Чехова.

ют мысль. То, что им присуще, — тон, легкая, естественная игра в отношениях между людьми, жизнь, рождающаяся и разворачивающаяся во всей своей неизбежности, с недоразумениями и повторениями <...> со всеми несправедливостями и случайными прелестями, — все это могут сильно и правдиво показать и театры вне России. Но особенный отзвук трагического фатализма, свойственный всем этим случайностям, та странная печать вялости, соединенной со скрытой страстью, отличающая этих людей, их безграничное недовольство, помочь которому невозможно, их мрачная тоска — все это, сугубо русское в их образах и тоне, что невозможно описать, но что является дрожащей струной всего их маленького мира — все это не может быть показано нигде, кроме России, и никем другим, кроме русских. Режиссер, господин Розе, заслуживает всяческого признания за спокойный и естественный темп, характерный для постановки, за уверенность, с какой он владеет сценой и всеми движениями на сцене. Но он не сумел сделать единственно необходимое и единственно невозможное: переделать наших актеров в русских, сделать постановку русской”<sup>13</sup>. Автор разбирает также игру актеров, выделяя две крупнейшие звезды датского театра того времени — Поуля Роймерта (Вершинин) и Бодиль Ипсен (Маша).

“Долгая несомненная скука” — такими словами начинается статья критика Хр.Г. в “Берлинске тиденде”<sup>14</sup>. Но дело вовсе не в Чехове. Чехов прекрасен, спору нет, но в датском исполнении не остается ничего от камерной музыки, характерной для пьес Чехова — она “превращается в философию и истерику”.

Общим для критических статей этого времени, посвященных Чехову, является опять полное отсутствие анализа чеховских пьес как социально-психологических, непонимание сути драматического конфликта, построенного не на одних событиях (“Дядя Ваня”), драматических отношений, основанных на трагических положениях, в которых соединены быт и бытие (“Три сестры”).

Датский театр с конца XIX века до 30–40 гг. XX века представляет собой натуралистический театр. Несмотря на то, что в 20-е годы Копенгаген в силу политического нейтралитета становится ареной многочисленных гастролей авангардных европейских театров, таких как театр Рейнхарда, Гордона Крэга. Но новые художественные течения не находят своего отражения в самом датском театре.

Приходится признать, что несмотря на огромный успех гастролей труппы Художественного театра и на искреннюю попытку Торкильда Розе пьесам Чехова так и не удалось закрепиться на датской сцене вплоть до 1949 года.

За это время в датской культурной жизни произошли большие изменения. 30-е годы явились годами бурного развития датского искусства в области живописи, архитектуры, литературы и театра. Начинают издаваться новые художественные журналы, посвященные проблемам культуры и искусства, такие, как журнал “Критическое ревью” (1926–1928), под редакцией Поуля Хеннингсена. На страницах журнала разворачивались обширные дискуссии, критикующие современное состояние общественной и культурной жизни. Журнал “Линия” (1934) издавался абстрактно-сюрреалистическими художниками, в числе которых был один из выдающихся современных художников Дании Рихард Мортенсен. На страницах этого журнала датские сюрреалисты выступали со своей программой, печатались статьи современных европейских художников, таких как Кандинский, Клей, печатался французский поэт Поль Элюар. Огромную роль в развитии общества и культуры в Дании играл в 20-е годы так называемый культурный дебат. На страницах печати видные

ученые, политики, деятели культуры обсуждали современное состояние общества, роль и развитие культуры, проблемы мировоззрения и пути преобразования общества. В 30-е гг. внимание заостряется на социальных проблемах. В литературе не без влияния марксистских идей возникает новое художественное течение — социальный реализм, представителями которого были Ханс Кирк и Ханс Шерфиг. Растущий интерес к социальным и политическим проблемам, стремление освободиться от старых форм, создать свое новое оригинальное искусство было также характерно и для датского театра. Именно в 30-е годы датский театр переживает период обновления, новые датские драматурги, такие как Къель Абелль, Сойя и Кай Мунк начинают восставать против узких рамок натурализма. Къель Абелль (1901–1961) резко выступал против традиционной натуралистической театральной формы, называя ее “страшным проклятием натурализма”, против канонизированных устаревших постановочных приемов. Театр должен быть местом свободного проявления фантазии для драматурга, режиссера, актера, утверждал он. Нужно не фиксировать внешний облик событий, а обнажать их скрытую суть, занимая при этом совершенно ясную позицию по отношению к изображаемым явлениям. Все эти положения нашли воплощение в пьесе Абелля “Пропавшая мелодия”; премьера ее состоялась на сцене частного копенгагенского театра “Риддерзален” в 1935 году. По сути дела это был переворот в датском театре. Социально-политическая активизация литературы и искусства в 30-е годы характерна также и для театра. Все большую роль начинают играть маленькие экспериментальные театры, в частности “Риддерзален” под руководством Пера Кнудсона. На сцене этого театра ставились острые политические ревью на тексты К.Абелля и П.Хеннингсена, а в 1936 году впервые в мире была поставлена пьеса Брехта “Круглоголовые и остроголовые”. Для датской культурной жизни этого периода характерен значительно выросший интерес ко всему, происходящему вне Дании. Огромную роль в этом сыграли переводы современной зарубежной поэзии, сделанные датским поэтом и переводчиком Поулем Ля Куром, а в театре — творчество датских драматургов: К.Мунка и Сойи. Театр из второстепенного развлекательного средства становится выразителем общественно-политических и нравственных проблем, волнующих современность.

Вторая мировая война, фашистская оккупация, сложная мировая обстановка после войны, не принесящая долгожданного облегчения и ясности, способствуют бурному развитию экзистенциализма. Многие писатели и поэты “возвращаются” к Кьеркегору, усиливается интерес к психологии, центр тяжести переносится на “внутреннее я”. Много говорится о “кризисе гуманизма”.

Победа Советского Союза во Второй мировой войне вызвала новую волну интереса ко всему русскому. И не удивительно, что именно психологические пьесы Чехова находятся в центре внимания западных интеллектуалов. Таковы были предпосылки возвращения Чехова на датскую сцену. Естественно, что именно театр “Риддерзален” взял на себя эту задачу.

27 января 1949 года на его сцене состоялась премьера пьесы “Три сестры”. Спектакль был встречен восторженно. Известный литературовед, профессор Копенгагенского университета Ханс Брикс писал: «Случилось нечто замечательное, нечто важное в “Риддерзален” вчера вечером»<sup>15</sup>.

И далее он подробно анализирует пьесу, подчеркивая ее психологизм и драматизм, выступающий на отчетливой бытовой основе. Все восхищает его в этом спектакле: и постановка, сделанная известным датским режиссером Сам Безековым, и декорации, и игра актеров. Но более всего — возвращение

Чехова на датскую сцену, “на столичный небосклон”. В большой статье, посвященной этому спектаклю, другой театровед Фредерик Шюберг подчеркивает не только психологическую сторону пьес Чехова, но и указывает на новаторство Чехова в построении диалога. Пьесы Чехова не являются только русским достоянием, заявляет он, но принадлежат и мировой драматургии. Он сравнивает пьесы Стриндберга и Чехова — в пользу последнего. Бурное, страстное развитие конфликта у Стриндберга, его ярко выраженное личное отношение к героям, его ненависть, протест, пламенное кипение страстей заменяются у Чехова глубоким знанием и пониманием человеческой природы, проникновением во внутренний мир своих героев, созданием удивительно правдивой жизненной атмосферы. Поэтому так трудно играть Чехова на сцене, в его пьесах нет второстепенных героев; чтобы передать это чеховское настроение, его грусть, тоску и смирение, требуется прекрасная игра всего ансамбля. Таким образом, пьесы Чехова открывают новые возможности и перспективы для датского театра<sup>16</sup>.

50-е годы — время закрепления Чехова на датской сцене. Бурное развитие науки и техники, начинающийся процесс профессионализации оказали влияние на культурную жизнь страны. Возникает новое поколение критиков, стремящихся от эмоциональных впечатлений перейти к всестороннему анализу произведений. Возникает интерес к культурному наследию прошлого, появляется огромное количество переводов. Особую роль начинают играть психология и философия. Не случайно, что именно в это время во всех странах Западной Европы усиливается интерес к пьесам Чехова. Происходит переоценка его творчества, подчеркивается его растущая актуальность. 24 января 1952 года на сцене “Фредериксберг театр” впервые в Дании состоялась премьера “Вишневого сада” (режиссер — Бьярне Хеннинг-Енсен, перевод Кнуда Сёндербу). Критика единодушно приветствовала спектакль. Известный театральный критик Харальд Энгберг писал, что сам факт появления этого спектакля, вне зависимости от того, хорошо или плохо он сыгран, имеет большое значение для датской театральной жизни. Чеховскую драматургию, как и раньше, он сравнивает с западными “драмами действия”, наводнившими сцены датских театров.

“...Театр Чехова является вызовом всем нашим западным понятиям о драме, идея которых состоит в требовании рассказать как можно более захватывающую историю в как можно более острых ситуациях. Но в действительности в чеховских пьесах происходит бесконечно больше, чем в самых бурных западноевропейских драмах действия... Чеховский диалог — это не дуэль на словах, известная нам из западных социальных пьес, но сложная музыка, симфония русских голосов: с симпатией воспроизведенная путаная, наполовину распавшаяся речь патрициев, немногословие выскочек, крестьянская речь, мертвый книжный язык гувернантки, прекрасное революционное многословие студента и многоголосие народа, грубое, дерзкое, униженное, наглое”.

Харальд Энгберг отмечает также оптимизм пьесы, пронизывающую ее веру в лучшие времена для людей. “Речь идет о людях переходного периода, какими мы сами и являемся. Пьеса актуальна в вечном смысле этого слова”<sup>17</sup>.

Но вместе с тем критика отмечала слабую работу режиссера, не сумевшего создать чеховскую атмосферу на сцене, отсутствие внутреннего стержня в спектакле, отсутствие ансамбля. Говоря о прекрасной игре отдельных актеров (роль Раневской исполняла крупнейшая артистка датского театра Бодиль Ипсен), критика подчеркивала сложность задач, стоящих перед режиссером и актерами, берущимися ставить Чехова<sup>18</sup>.



### ВИШНЕВЫЙ САД

Телеспектакль

Литературный музей, Москва

Сцена бала из III действия

6 марта 1953 года на сцене другого копенгагенского театра “Аллесценен” состоялась премьера “Дяди Вани”. Харальд Энгберг снова выступает с большой рецензией. В первую очередь он хвалит режиссера Инге Виид Мёллер, создавшую прекрасный спектакль, чутко уловившую чеховскую мелодию, “болезненно прекрасные мгновенья, когда душа говорила с душой о своем неизлечимом одиночестве, и была услышана”. Критик пытается дать анализ пьесы как сугубо психологической, объяснить, почему первая попытка поставить “Дядю Ваню” была встречена настороженно. Причина — в той безнадежности и пессимизме, которыми, по его мнению, веет от пьесы, “скорее парализующей нашу веру в социальный прогресс, чем призывающей к действию”. Но несмотря на всю безутешность, исходящую от пьесы, пишет критик, она “захватывает нас своей глубокой человечностью”. Х.Энгберг называет пьесу самым сложным произведением Чехова и в этой связи приводит слова известного датского литератора и публициста 20-х годов Свена Ланге, считавшего “Дядю Ваню” художественным произведением высочайшей пробы, «более глубоким по психологии, чем “Вишневый сад”, более необычным в изображении людей». В статье опять говорится об актуальности Чехова, “ибо проблемы жизни и счастья вечны”<sup>19</sup>.

Но если Х.Энгберг в своих статьях подчеркивает общечеловеческий аспект чеховских пьес, их психологическую глубину в изображении характеров и чувств героев, их вечную актуальность, то другой театральный критик Карстен Нильсен относится к ним скорее как к очеркам из истории европейской

культуры, представляющим чисто исторический интерес, и, следовательно, не содержащим ничего актуального для современного зрителя<sup>20</sup>.

В 1952 году появляется датский перевод большой книги о Чехове, написанной английским литературоведом Д.Магаршаком, "Чехов-драматург". В эти годы пьесы Чехова входят в репертуар театров всего мира. В Англии, Америке, Франции и Скандинавии они ставятся в трагическом стиле, прототипом которого являются постановки Станиславского и образцом — гастроли труппы Художественного театра в Европе и Нью-Йорке в начале 20-х годов. Магаршак резко протестует против такого одностороннего толкования чеховских пьес, он подчеркивает в первую очередь их комедийный характер, ссылаясь на все творчество Чехова в целом как сатирика, на его критические замечания по поводу постановок Станиславского. В книге используются письма Чехова, особый упор делается на то, что Чехов сам называл свои пьесы комедиями<sup>21</sup>.

В связи с выходом книги Магаршака, а также первого сборника пьес Чехова на датском со вступлением и в переводе Айнара Томассена, в Дании разворачивается дискуссия вокруг этих книг. Как же все-таки относиться к Чехову? Представляют ли его пьесы только исторический интерес? Являются ли они комедиями или трагедиями? Надо сказать, что возможность толкования пьес Чехова как сугубо комедийных вызвала большой восторг, и у этой теории оказалось сразу же много сторонников. Против такого — тоже одностороннего — подхода выступает магистр Оле Брандstrup. В одной из своих статей "Новый Антон Чехов" он говорит о том, что нельзя преувеличивать значение комедийного элемента в пьесах Чехова, так же как и трагедийного. Новаторство Чехова заключается в создании нового психолого-натуралистического жанра драмы. События здесь сведены к минимуму, к цепи обыденно-бытовых случаев и фактов, на фоне которых и происходит раскрытие характеров героев. Чехов пришел к новой форме построения и ведения диалога, организованного рядом перебиваемых, обрываемых, немотивированно меняющихся тем. Все это привело к рождению нового типа драмы, настолько же динамичной по своей сути, насколько статичны драмы Ибсена<sup>22</sup>.

В середине 50-х годов пьесы Чехова ставятся уже не только в копенгагенских театрах. 9 февраля 1955 года на сцене "Одензе театер" состоялась первая настоящая премьера "Чайки". Х.Энгберг, наиболее последовательно отстаивающий "интересы" Чехова в датском театре, выступил с большой статьей. В ней он приветствовал появление "Чайки" на датской сцене и очень хвалил постановку Хельге Рунгвальда. Режиссер сумел понять и раскрыть характеры героев, создать яркий драматический спектакль, уловить музыку чеховской пьесы, "которая не может быть сыграна отдельным солистом, но требует ансамбля". Особенно отмечалось исполнение артисткой Королевского театра Эльзе Хойгорд роли Аркадиной. Прекрасная Хойгорд помогла поднять уровень всего ансамбля, которому удалось достичь "согласованности между различными противоречивыми жизненными мелодиями, создающими чеховскую особенную, смертельно-трагическую и отчаянно-юмористическую музыку"<sup>23</sup>.

Ободренный успехом режиссер и директор "Одензе театер" Хельге Рунгвальд в 1958 году ставит на сцене того же театра "Вишневый сад". Премьера состоялась 7 апреля. И на этот раз спектакль получил восторженную оценку критики. Режиссеру удалось создать прекрасный ансамбль, представление "приводит в движение нашу фантазию". Эльзе Хойгорд на этот раз исполняла роль Раневской. Но при этом в тоне критики сквозит и некоторая неудовлетворенность не столько самим спектаклем, сколько несколько тяжелым тра-



гическим стилем исполнения Чехова вообще. Отмечалась недооценка комедийного плана пьесы<sup>24</sup>.

Бурное развитие различных течений внутри западного театра после Второй мировой войны оказало влияние и на датскую сцену. Театр абсурда, политический театр Брехта и возникшее в Англии движение “Молодая злость” вытесняют натуралистический театр, он подвергается резкой критике. В 50-е годы на датскую сцену приходит театр абсурда. Пьесы Ионеско, Беккета занимают существенное место в репертуаре датских театров во второй половине 50-х годов. Намечается поворот от устоявшихся традиций натурализма к новым формам, желание порвать с трагическим стилем игры, который датские театральные деятели связывают с натурализмом.

В 1960 году на сцене “Дет ню театр” была поставлена “Чайка”. Этот театр, один из крупнейших в Копенгагене, не считая Королевского, стал играть большую роль в культурной жизни Дании после Второй мировой войны. Лучшие режиссеры и актеры были тесно связаны с “Дет ню театр”, на сцене которого исполнялся преимущественно датский репертуар, пьесы К.Абелля и Х.Браннера, а в первой половине 60-х годов — политические пьесы современных датских драматургов. Ведущим режиссером этого театра долгие годы был Сам Безеков. Именно он вернул Чехова на датскую сцену в 1949 году. В его постановке шла “Чайка” в 1960 году (преьера состоялась 8 апреля). Этот спектакль заслуживает особого внимания. Перед нами первая попытка самостоятельного толкования Чехова на датской сцене. Для всех предыдущих чеховских спектаклей, независимо от их качества, общим было стремление подражать труппе Художественного театра. Сам Безеков хочет порвать с установившейся традицией, вернуть “Чайке” комедийный характер, убрать все сентиментальное. Появление книги Д.Магаршака, растущая известность Чехова как сатирика, постановки водевилей Чехова телевизионным театром (1953 г. — “Медведь”, 1954 г. — “Лебединая песня”)<sup>25</sup> безусловно оказали влияние на режиссера, так же как и антинатуралистическое настроение, овладевшее датскими театральными деятелями. В постановке заострено внимание на комедийном, смешном в облике и характере героев. Х.Энгберг в “Чехов без слез” писал: «“Чайка” в этом театре может сбить с толку любителей сентиментального Чехова с первой же реплики, обычно потрясающей нас своим русским унынием. На вопрос: “Отчего Вы всегда ходите в черном?” Маша отвечает: “Это траур по моей жизни. Я несчастна” с такой театральной интонацией, что всем становится ясно, что она, как и ее мать, является специалистом по несчастной любви.

Этот иронический подтекст не исчезает ни на минуту в течение всей игры...»<sup>26</sup>

“Чайка”, с точки зрения режиссера, — не трагедия о несчастной любви и загубленной жизни, а ирония над тем, как искусство и слава пожирают человека. Отход от натуралистических традиций сказался в выборе легких, условных декораций. Спектакль был встречен критикой очень тепло. Но все-таки это было тоже одностороннее толкование Чехова.

100-летие со дня рождения Чехова широко отмечалось в датской печати. Появилось много статей, посвященных его творчеству, воспоминаний, связанных с постановкой его пьес<sup>27</sup>. Поэтому возвращение Чехова на сцену Королевского театра, главного театра Дании, в 1961 году вызвало многочисленные отклики в печати. К этому времени положение Чехова в Дании было уже совершенно иным, чем в начале 50-х годов: Чехов — признанный классик с мировым именем и нет больше необходимости доказывать его актуальность. Центр дискуссии перемещается на более существенные и профессиональные

проблемы. Как понимать его пьесы? Насколько совместим опыт современного западного театра с драматургией Чехова? Какими путями может идти современное прочтение чеховских пьес? В статье под названием “Неправильно понятый Чехов” магистр, позднее профессор по восточноевропейской истории, Бьярне Нёрретрандес пишет о том, что на протяжении многих лет творчество Чехова воспринималось односторонне и сейчас настала пора пересмотреть взгляды. Это касается как прозы, так и драматургии Чехова.

“Новые течения в современной западной драматургии, которая многим обязана Чехову, принуждают к более серьезному отношению к его драматургии. Только путем все более углубленного изучения его произведений, может быть, удастся достичь таких достоверных изображений, которые он сам был бы в состоянии вынести”<sup>28</sup>.

В работе над постановкой режиссер Торбен Антон Свендсен старался освободиться от натуралистических традиций: “Идеи Чехова вечны, и его пьесы поэтому можно исполнять в той театральной форме, какой мы пользуемся сегодня. Ведь действие в первую очередь происходит в умах героев”<sup>29</sup>.

30 сентября 1961 года — премьера “Трех сестер” на сцене Королевского театра (режиссер — Торбен Антон Свендсен, перевод Поуля Ля Кура). В этом спектакле были заняты лучшие актеры Королевского театра, такие как Бодиль Кьер (Маша) и Биргитте Призе (Ирина). Спектакль был более последовательным в своем стремлении отказаться от традиционного исполнения чеховских пьес путем использования приемов брехтовского театра.

“Сразу же еще до начала спектакля возникает чувство, что мы еще раз пришли смотреть Брехта. Передняя часть сцены была выдвинута вперед и на ней в беспорядке громоздилась мебель как в день переезда. Когда <...> занавес поднялся, то на заднем плане мы увидели знакомую столовую. В этом делении сцены на две части была своя идея. Таким образом подчеркивалось, что и частная жизнь, и светская жизнь у Чехова состоит из монологов и быстрых, тайных диалогов между не понимающими друг друга людьми”, — писал Х.Энгберг в статье “Жаль людей, что они такие безнадежные”<sup>30</sup>.

Другие критики отнеслись намного более резко к подобным экспериментам.

“Чисто технически постановщик устроил все таким образом, что оркестровая яма была застроена и действие частично происходило на переднем плане, т.е. между занавесом и рампой. Это означало, что декорации сразу открывались публике уже при входе в зал и их смена происходила на глазах у публики. Это явно против идеи Чехова и характера пьесы... Спектакль является <...> попыткой порвать с системой Станиславского. Но лучшее в нем было то, что оставалось от Станиславского”, — писал Свенд Эрихсен в “Актуэльт”<sup>31</sup>.

“Пьеса настолько прекрасна, что ее просто невозможно испортить, даже постановкой, которая в своем стремлении быть в струе — это всеми признанное, очень нужное снятие сентиментальности у Чехова — берется за менее значительное, за внешнее устройство, и при этом явно неверно. Эта детская находка — менять декорации при поднятом занавесе при возрастающей веселости ошарашенной публики, и эти уродливые декорации!” — писала Инге Дам в статье “Пропавшая жизнь”<sup>32</sup>.

Вопрос о том, насколько допустима модернизация пьес Чехова, вызвал резкие разногласия среди критиков. Оле Брандstrup, уже ранее выступавший против одностороннего толкования Чехова, пишет большую статью в защиту спектакля. Он называет спектакль во всех отношениях лучшей чеховской постановкой в Дании до настоящего времени. Особенно он хвалит режиссера,

который своей интерпретацией подчеркивает, что "...чеховская драма, можно сказать, выходит за рамки натурализма и по форме"<sup>33</sup>. Так же и Свенд Йохансен в "Ланд ог Фольк" считает постановку "блестящей", работу режиссера зрелой и талантливой<sup>34</sup>. Известный театральный критик Енс Киструп тоже называет спектакль победой Королевского театра<sup>35</sup>.

С этого времени и вплоть до 70-х годов наблюдается значительный спад интереса к Чехову. Были попытки поставить Чехова на провинциальных сценах. Так, в Орхусе в 1962 году был поставлен "Бедный Дон Жуан"<sup>36</sup>, в Одензе в 1970 году — "Три сестры"<sup>37</sup>, но спектакли оказались малоудачными и интереса не представляют.

Охлаждение к Чехову в 60-е гг. объясняется в первую очередь не отсутствием интереса к этому писателю вообще, а теми тенденциями и направлениями, которые тогда доминировали в театральной и культурной жизни Дании. Наметившийся уже в 50-е гг. отход от натуралистического театра, возросший интерес к социальным и политическим проблемам, критическое отношение к складывающемуся "обществу благоденствия" выдвигают перед датскими художниками новые задачи. На смену "вечным" проблемам гуманистов, к которым также причислялся и Чехов, приходит злободневная сатира; на смену большим жанрам — ревью и сатирический мюзикл. Распространение идей театра абсурда и политического театра Брехта становится толчком для развития собственной драматургии. В области театра абсурда особенно известны пьесы Л.Пандуро "Ганнибалы в подвале" и "Чемодан" (1962), пьеса К.Рифбьерга "Развития" (1965) и др. В области политического театра — пьесы Эрика Кнудсена, представляющие собой смесь кабаре, ревью, водевиля в типично брехтовском стиле, и пьесы крупного датского драматурга Эрнста Бруун Ольсена. Огромной популярностью пользовались его пьесы "Любовь подростков" и "Бал буржуазии". Репертуар датского театра большей частью состоял из пьес — как собственных, так и зарубежных, — представляющих эти направления. Общее оживление театральной жизни способствовало также появлению новых театров в Копенгагене.

Во второй половине 60-х годов наблюдается, однако, некоторое охлаждение к театру абсурда. Ряд писателей возвращается к традиционным формам. Возобновляется интерес к человеку, к его месту в "обществе благоденствия" и возникающим в этой связи нравственным и психологическим проблемам. Старые проблемы оказываются действительно вечными. Это сказалось в первую очередь на репертуаре телевизионного театра. Огромную роль в этом повороте сыграли пьесы Л.Пандуро. В 1966 году Чехов вновь появляется на телеэкране. И с этого времени его пьесы и водевили входят в постоянный репертуар телетеатра. Как уже было сказано, Чехов ставился в ТВ-театре так же на протяжении 50-х годов, последняя постановка — "Три сестры" — была осуществлена в 1959 году. С начала 50-х годов чеховские водевили, пьесы и короткие юмористические рассказы входят также в репертуар радиотеатра.

В 1973 г. Чехов опять возвращается на сцены больших театров. 3 октября в Королевском театре состоялась премьера "Вишневого сада" в постановке Сама Безекова (перевод Кнуда Сёндербу). Если вспомним спектакль "Чайка", поставленный этим же режиссером в 1960 году, то увидим, что основным в работе режиссера при постановке спектакля было стремление лишить пьесу сентиментальности, заставить зрителя не плакать, а смеяться над ее героями; это было встречено в основном доброжелательно датской критикой в то время. С такими же идеями режиссер приступил к постановке "Вишневого сада". "Раз и навсегда Сам Безеков решил, что пьесы Чехова о крахе русской аристократии являются комедиями. Что изображение писателем полного непо-

нимания этой самой аристократией того, что ее время прошло, что новые времена, новые люди уничтожат ее, совершенно не трагично, а в высшей степени иронично. Какие-то ничтожные, лишние люди идут ко дну, ну и что? Они теряют деньги, поместья, социальное положение, но разве они заслужили что-либо лучшее? Как аристократия во время французской революции, они ничему не научились, ничего не поняли. Танцуя, смеясь, с песнями вальсируют они навстречу своему уничтожению: после нас хоть потоп”, — так объясняет замысел режиссера Инге Дам и резко критикует его. Она пишет, что при такой односторонней трактовке пьесы она утратила “ту поэзию, то отчаяние и сочувствие, которые составляют саму суть четырех крупных драм Чехова”<sup>38</sup>. Единственным лирическим элементом в пьесе было начало спектакля.

«Сам Безеков был в таком восторге от концовки “Вишневого сада”, что он посчитал нужным и начинать спектакль ею. Занавес поднимается под звуки траурной фортепианной музыки, все герои стоят неподвижно на сцене, как статуи, в то время как голос за сценой вещает нам, что жизнь прошла, как будто мы и не жили... Возможно, этой вступительной сценой режиссер хотел сказать, что вся пьеса должна восприниматься как последний сон Фирса, сон о прошлом, оставшемся позади, но во власти которого мы все еще находимся», — писал критик Энс Киструп<sup>39</sup>; дальше же спектакль развивается как чистый фарс.

Преподаватель института театроведения при Копенгагенском университете Х.Лундгрэн не согласен с режиссером: «Делать комизм основной и доминирующей чертой “Вишневого сада” <...> совершенно неверно: все эти люди борются, каждый за свой “вишневый сад”, все мучаются в этой борьбе, находясь под гнетом прошлого и испытывая страх перед будущим... Трагикомедия, другими словами, постоянно меняющаяся симфония, где каждый голос имеет определенное значение, а не скрещение мелодрамы и фарса, как в постановке Сама Безекова в Королевском театре. Уже в тот момент, когда в первом акте Раневская со своими спутниками подъезжает к дверям, возникает — с помощью звукового оформления — ассоциация с цирком Барнум и Бейли. И далее в том же духе... С Шарлоттой, как главным номером программы, <...> все представление принимает характер серии выдуманных цирковых номеров. Конечно, целью С.Безекова было, по-видимому, лишить текст сентиментальности (например, был выброшен монолог Ани в третьем акте, большая реплика Раневской о вишневом саде была превращена в своего рода вызубренный отрывок, который она декламирует дуэтом вместе со своим братом Леонидом и т.д.). Но когда он в третьем акте вводит попури из печальных русских песен, так что возникает чувство, что следующим номером программы будет хор донских казаков, то что остается в таком случае от самой пьесы?

<...> Основным возражением против принципиальных тенденций и рабочей гипотезы Сама Безекова в работе над этой постановкой является и то, что они оставили совершенно равнодушными актеров. Внешняя сторона жизни временами слишком демонстративно выпячена, внутренняя сторона жизни удивительно бедна»<sup>40</sup>.

Следующая постановка Чехова относится к 1976 году. 17 марта на сцене “Дет Нью театр” поставлены “Три сестры”. Режиссер — Каспер Роструп, интересный, талантливый, молодой, но — совершенно противопоказанный пьесе. Именно ему принадлежат первые постановки тотального театра в Дании в начале 70-х годов (как тотальный театр были поставлены им “Нильс Клим” Хольберга и “Фауст” Гете). Трагедия трех сестер превратилась в скучную ме-

лодраму. Режиссеру ставили в вину не столько непонимание самого текста, сколько безразличное отношение к нему.

“Характерным для всей постановки является постоянное чувство того, что Роструп сам толком не знал, что же он хотел сказать этим спектаклем”, — писал Х.Лундгрэн. Спектакль, по словам критики, получился скучным и холодным<sup>41</sup>.

Но следующие два чеховских спектакля, поставленные в 1976 г. и в 1978 г., представляют собой значительный интерес. Рассматривать их следует, на наш взгляд, на фоне общественно-политических сдвигов, происшедших в Дании за это время.

Шестидесятые годы в Дании называют “радостными шестидесятыми”. За сравнительно короткий срок страна стала одной из самых богатых в Западной Европе: резко вырос жизненный уровень, в то же время повысилась социально-политическая активность, возникли новые левые партии. Критическая волна, захлестнувшая страну, нашла свое выражение в студенческом движении протеста против старых норм. Студенческие волнения конца 60-х годов были направлены против засилья бюрократии и носили ярко выраженный анти-авторитарный характер. Они повлекли за собой активизацию женского движения за равноправие. Но если 60-е годы в истории левого движения на Западе можно назвать годами борьбы и надежды, то 70-е годы принесли с собой разочарование. Наступивший экономический кризис только усилил состояние растерянности и депрессии. Из всех левых движений наиболее жизнеспособным оказалось женское движение и поэтому оно стало играть такую яркую роль в Дании в 70-е годы. В женщине начинают видеть надежду, силу, способную противостоять закостенелой капиталистической машине власти. Внимание датской литературы и театра концентрируется на чувствах и переживаниях женщины, как единственно достойных внимания. В этой связи и женские образы в пьесах Чехова получают новое толкование.

26 сентября 1976 года прошла премьера “Чайки” на сцене копенгагенского театра “Бристольтеатрет”. В этот период “Бристольтеатрет” принадлежал к числу самых интересных и передовых театров Дании. Директору театра Мортену Грундвальду удалось собрать вокруг себя лучших датских актеров, на сцене театра ставились пьесы современных датских и зарубежных авторов; большое место занимал классический репертуар. “Чайку” поставил здесь известный датский драматург и режиссер Эрнст Бруун Ольсен. Он старается не просто “модернизировать” Чехова или заставить публику рыдать над горькой судьбой и загубленными жизнями чеховских героев, но занимает четкую, ясную позицию по отношению к ним, хочет передать всю глубину и проблематику чеховского текста, найти ответ на волнующие современного зрителя вопросы. Интересен тот факт, что в процессе работы над текстом режиссер, не знающий русского языка и не подозревающий о существовании самой проблемы перевода чеховских пьес, почувствовал несоответствие между проблематикой пьесы и языком перевода А.Томассена и потребовал нового перевода. На самом деле в старом переводе Томассена в текст пьесы многое было дописано переводчиком. Пьеса шла в новом переводе Самуэля Рахлина.

«Герои Чехова мечтают о лучшем будущем, в то время как они ходят и жалуются на свое горькое прошлое. И оплакивать его у них нет никаких оснований, хочет сказать Эрнст Бруун Ольсен своей постановкой “Чайки” на сцене “Бристольтеатрет”. Потому что, пока они горюют и тоскуют, они забывают жить в настоящем, забывают действовать, забывают делать что-нибудь для окружающих их людей. В Советской России Чехов рассматривается как поэт, предсказавший революцию, так сказать, указавший на ее необходи-

мость. И в течение вечера, благодаря постановке Э.Б.Ольсена, не остается никаких сомнений в том, что должно случиться нечто кардинальное: что этих людей необходимо вырвать из мира их иллюзий, их эгоизма, их смехотворного самообмана. Режиссерское толкование, другими словами, носит печать абсолютных выводов. Уже одно это заслуживает внимания в датском театре» — писал Х.Лундгрэн. Режиссер делает Нину основной героиней пьесы. «И Нина, так же как и другие герои в “Чайке”, станет жертвой несчастной любви и разбитой жизнью мечты. Но в противоположность другим она не вздыхает и не жалуется на свою судьбу. Единственная из всех она действует — и расплачивается за свою мечту об искусстве и любви. Приспособление, смирение, самоубийство — это решения, выбранные другими. Но Нина вырывается. Она пробует реализовать свою мечту. И когда это не получается, она летит дальше — с подстреленными крыльями»<sup>42</sup>.

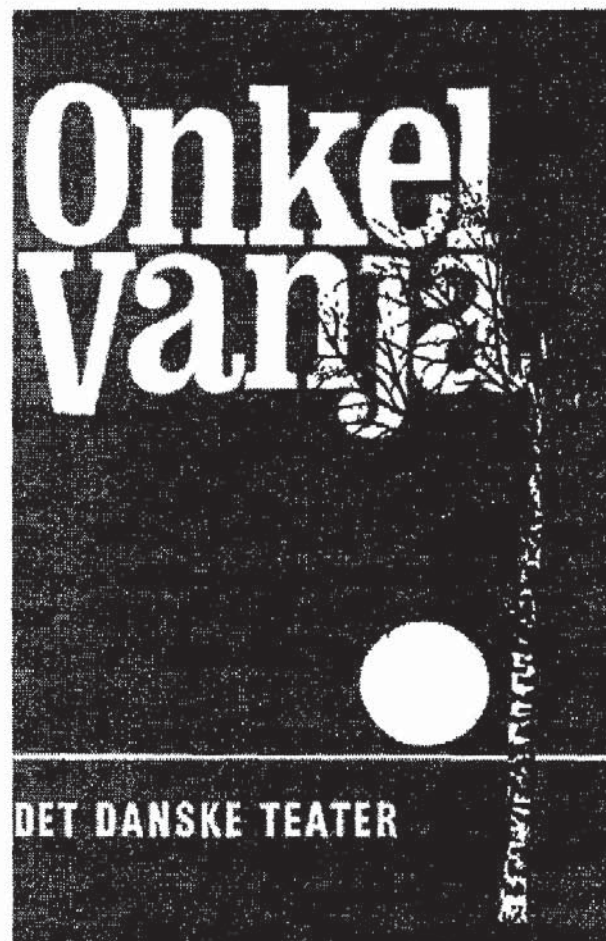
Режиссер подчеркивает активное начало в пьесе, призывает к действию, к борьбе. “Маленькие” трагедии других героев не вызывают сочувствия у режиссера. Конечно, такое толкование пьесы ведет к односторонности в изображении этих героев. Так, Константин для него — слабый, беспомощный и самовлюбленный ребенок. На сцене его роль свелась к лишенному мыслей “отбарабаниванию” текста, так что не удивительно, что его самоубийство было поставлено на одном уровне с лопнувшей склянкой с эфиром. Аркадина (Лили Вайдинг) и Тригорин (Луи Мие-Ренард) изображены режиссером, что называется, без каких бы то ни было смягчающих обстоятельств. Ирина Николаевна — исключительно занятая собой самовлюбленная актриса, полностью лишенная всяких других свойств. И Тригорин — такой же фальшивый и циничный актер, как Ирина Николаевна, за показной беспомощностью которого скрывается тщеславие и бесчувственность. Сочувствие в пьесе заменено холодным наблюдением, поэзия чеховских образов постепенно бледнеет, лирический элемент пьесы отходит на задний план. И все же, несмотря на то, что здесь была своя односторонность, спектакль производил сильное впечатление.

Другой интересный спектакль был поставлен на сцене копенгагенского театра “Фолькетеатрет”. 30 декабря 1978 года состоялась премьера “Дяди Вани” в постановке шведского режиссера Гуннель Линдблом. Целью режиссера было опять лишить текст той сентиментальности, о которой столько говорилось в связи с постановками Чехова. Основная идея спектакля — показать разрушающую силу авторитета, показать, насколько слепая вера в авторитеты губит, уродует и обезличивает людей. Таким образом, спектакль является глубоко современным, трагедия дяди Вани находит отзвук в сердцах современной публики, пережившей и сочувствовавшей идеям студенческих волнений, направленных против авторитетов. При подобной расстановке акцентов главным моментом в спектакле становится сцена в 3-ем акте, когда Серебряков объявляет о своем плане продажи имения. Прекрасно исполнял роль дяди Вани один из ведущих актеров датского театра Ове Спрогёе. Особенно отмечалась его игра в этой сцене, где он с болью и страстью бросает в лицо профессору обвинения и признается в своих заблуждениях. Эта сцена вырастает в сцену протеста, восстания против фальшивых авторитетов вообще. Одним из таких фальшивых авторитетов, с точки зрения режиссера, является и Астров. Мерилом его человеческой ценности становится его отношение к женщине. Режиссер не прощает ему его отношения к Соне. В то же время его положительные черты, его увлечение лесоводством, мечты о будущем полностью оттеснены на задний план. Вторая, но не менее важная тема спек-

такля — женщины. Настоящие герои пьесы, не создающие себе ложных иллюзий, пусть сдавшиеся, но не потерявшие себя, не побежденные — это женщины. Елена, так же как и дядя Ваня, стала жертвой слепой веры в авторитет. Так же как и Соня, она терпеливо несет свой крест. Но ни она, ни Соня не жалуются, не плачут, не распускаются, не обвиняют других в своих страданиях, хотя именно они и являются настоящими жертвами слепой веры в авторитеты мужчин. Таким образом, режиссер призывает публику к пересмотру собственных жизненных позиций, к переоценке ценностей. “Не сотвори себе кумира!” — настойчиво звучит со сцены<sup>43</sup>. В 1979 году “Чайка” шла также на сцене “Орхустеатрет” в постановке английского режиссера Микаэля Блэкмора. “Черной комедией” называет Х.Лундгрэн эту постановку<sup>44</sup>. Идея режиссера состоит в том, что в пьесе нет положительных героев. Все эти люди занимаются самообманом. Они просто плохие актеры, как в жизни, так и на сцене. Даже Нина с ее высокими мечтами никогда не сможет достичь своей цели из-за отсутствия таланта.

Уже в первом своем выступлении в театре Константина она по замыслу режиссера, настолько бездарна, что когда в сцене прощания она говорит о своей цели в искусстве, это звучит как трагикомический самообман.

Последняя к началу 80-х годов постановка Чехова в Дании была осуществлена в Копенгагене на сцене Бетти Нансен Театрет. Премьера состоялась 26 сентября 1981 года (постановка Гуннель Линдблом). Как и в своей предыдущей работе над Чеховым (“Дядя Ваня”, 1978 г.), Г.Линдблом подходит к пьесе трезво и рассудительно. Исходным пунктом для нее является анализ прозы, писем и дневников Чехова. И ее отношение к его драмам определяется в первую очередь ее восприятием Чехова как рационального, лишённого сентиментальности писателя, не разделяющего упаднических настроений своих героев. “Вишневый сад” в ее трактовке получает яркую социальную окраску. Без жалости и сочувствия изображены представители “старого мира” — Раневская (Лили Вайдинг) и Гаев (Хольгер Юль Хансен). Они бездушны, эгоистичны и безответственны. Они ни на что не способны, и потеря имения — дело их собственных рук. Они могут только раздражать, а не вызывать сочувствие, и поэтому незачем оплакивать их судьбу. У них нет и не может быть будущего. Только Аня и студент Трофимов представляются режиссеру заслуживающими внимания в пьесе. Они чисты и свободны, и вся Россия будет их садом. Они представители нового поколения и это им принадлежит будущее. “Вишневый сад” в постановке Г.Линдблом — социальная комедия, не допускающая никаких лирических отступлений<sup>45</sup>.



«ДЯДЯ ВАНЯ». БУКЛЕТ  
Копенгаген, 1969—1970  
Литературный музей, Москва

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Материалы о русских гастрольях в 1922 г. находятся в Teaterhistorisk Museum. Christiansborg, København.
- <sup>2</sup> Villiam Bloch om skuespilkunst og sceneinstruktion, med introduktion af Kirsten Jacobsen. Det teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet, 1979.
- <sup>3</sup> Masken. № 27. 31.3.1912.
- <sup>4</sup> Sorø Amtstidende, 10.9.1926.
- <sup>5</sup> Social-Demokraten, 10.9.1926.
- <sup>6</sup> Politiken. 10.9.1926.
- <sup>7</sup> Berlingske Tidende. 10.9.1926.
- <sup>8</sup> Politiken. 10.9.1926.
- <sup>9</sup> *Georg Leicht og Marianne Hallar. Det kongelige Teaters repertoire 1889–1975.*
- <sup>10</sup> København, 10.1.1928.
- <sup>11</sup> B.T. 11.1.1928.
- <sup>12</sup> Dagens Nyheder. 11.1.1928.
- <sup>13</sup> Politiken. 11.1.1928.
- <sup>14</sup> Berlingske Tidende. 11.1.1928.
- <sup>15</sup> Berlingske Aftenavis. 29.1.1949.
- <sup>16</sup> Politiken. 30.1.1949.
- <sup>17</sup> Politiken. 25.1.1952.
- <sup>18</sup> *Kragh-Jacobsen Svend. Teateraftener. København, 1980.*
- <sup>19</sup> Politiken. 7.3.1953.
- <sup>20</sup> Berlingske Tidende. 7.3.1953.
- <sup>21</sup> *Magarshack David. Chekhov the Dramatist. New York, 1960.*
- <sup>22</sup> Berlingske Aftenavis, kronik. 12.6.1953.
- <sup>23</sup> Politiken. 10.2.1955.
- <sup>24</sup> Politiken. 8.4.1958.
- <sup>25</sup> *Jeppesen Marguerite. Dansk TV-teater oktober 1951 — juni 1975. En registrant. i "TV-teatret. Kunst, teknik, historie", red. John Chr. Jørgensen. København, 1976.*
- <sup>26</sup> *Engberg Harald. Den unge vredes tid. Teaterkritik 1958–1968. København, 1970.*
- <sup>27</sup> Politiken, kronik. 4.4.1960.
- <sup>28</sup> Berlingske Tidende, kronik. 30.9.1961.
- <sup>29</sup> Politiken. 24.9.1961.
- <sup>30</sup> Politiken. 1.10.1961.
- <sup>31</sup> Aktuelt. 1.10.1961.
- <sup>32</sup> B.T. 2.10.1961.
- <sup>33</sup> Berlingske Aftenavis, kronik. 2.10.1961.
- <sup>34</sup> Land og Folk. 1.10.1961.
- <sup>35</sup> Berlingske Tidende. 1.10.1961.
- <sup>36</sup> Jyllands-Posten. 7.10.1961; Aarhus Stiftstidende. 7.10.1962.
- <sup>37</sup> Fyens Stiftstidende. 28.1.1970.
- <sup>38</sup> B.T. 4.10.1973.
- <sup>39</sup> Berlingske Tidende. 4.10.1973.
- <sup>40</sup> Information. 4.10.1973; Politiken. 18.3.1976.
- <sup>41</sup> Information. 17.3.1976.
- <sup>42</sup> Information. 27.9.1976.
- <sup>43</sup> Information. 21.12.1977—1.1.1978; Politiken. 31.12.1977; Berlingske Tidende. 31.12.1977.
- <sup>44</sup> Information. 10.12.1979.
- <sup>45</sup> Information. 28.9.1981; Weekendavisen. 2.10.1981.